

## Curențe și tendințe în pianistica modernă

de THEODOR BALAN

Sub denumirea de „pianistică modernă” am încercat să cuprindem aria artei pianului din zilele noastre, pianistică ce ar putea fi denumită *contemporană*. Nu este mai puțin adevărat că privind în perspectiva istorică, pianistica „modernă” este aceea care s-a constituit sub îndemnul și exemplul viu a doi mari compozitori: Chopin și Liszt. Mai ales Liszt, care poate fi pe bună dreptate considerat ca cel ce a fundat-o, atît prin exemplul său viu, cît și prin teoretizările ce a încercat să facă și la care a dat naștere.

Arta pianistică și tehnica pianului nu s-au constituit prin teoretizări. Acestea au fost precedate întotdeauna de un exemplu viu. Goethe prevenea: „Schaffe Künstler, rede nicht”. Dictonul și-a pierdut astăzi din acuitate, deoarece orice artă instrumentală și-a constituit principiile pe care le folosește la îndrumarea cît mai eficientă a viitorilor interpreți. Dar, cu 2—3 veacuri în urmă, progresul se făcea pe baza unor îndrumări empirice, a cunoașterii senzoriale în primul rînd. Au existat întotdeauna teoreticieni, dar tehnica pianului, modalitățile de expresie, au fost mai întii „cerute” de către compozitori. Aceste „pretenții” au fost satisfăcute de interpreți și teoretizate de pedagogi. Așa s-a petrecut și cu *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* a lui Philip Emmanuel Bach, apărută în anul 1753, ca și cu lucrările ce au urmat exemplului pe care îl dăduse Liszt. Mă refer la cărțile lui Ludwig Deppe — *Armleiden der Klavierlehrer-Klavierschüler* (1885) și a Elisabetei Caland — *Die Deppsche Schule der Klavierspiels* (1897). De asemenea, la lucrările unui medic, fiziologul german Friederich Steinhausen (1859—1910). Acesta a dat la iveală la începutul veacului nostru o serie de lucrări, în care deslușea resorturile fiziologice ale artei pianistice. Fiziologia era la modă, făcuse progrese și descoperiri însemnate, iar cercetătorul german căuta cu ajutorul acestora să fundamenteze o întreagă teorie, bazată pe anatomie, dar mai cu seamă pe fiziologie, căutînd să descopere drumul cel mai eficient în arta pianistică.

Figura cea mai reprezentativă a primelor decenii ale secolului nostru rămîne Rudolph-Maria Breithaupt (1872—1945). În numeroasele sale lucrări cu caracter practic și teoretic, a sistematizat tot ceea ce pînă atunci se decantase în doctrina pianului, revoluționînd în mare parte arta pianistică. Ceea ce pînă la el se considera ca absolut statornicit, regula mîinii și brațului liniștite, le contestă și introduce regula mîinii și brațului în continuă mișcare. Creează o serie de mișcări la care nici un teoretician sau pianist din veacul trecut nu s-ar fi putut gîndi, statornicînd într-o serie de cinci volume denumite *Studii practice* tot ceea ce susținuse în lucrări ce îi dezvoltau teoriile în mii de pagini. Opera sa de bază, *Tehnica naturală a pianului* (1912) are peste 800 de pagini. Aparatul pianistic este lărgit, brațul este acela ce conduce mîna pianistului, libertatea acestuia trebuie să fie totală, greutatea întregului aparat stăruind în virful degetelor, care sînt întotdeauna conduse de braț. Este greu de rezumat în cîteva cuvinte măsura în care aceste teorii au revoluționat tehnica pianului, dar este de reținut un amănunt esențial: Breithaupt pleacă de la *gest la sunet*, crezînd că o anumită gestică foarte bine studiată conduce în mod infailibil la o anumită calitate a sunetului. Aici stă marea sa eroare, deoarece restul indicațiilor pe care

le dă au fost în mare măsură preluate de arta interpretativă contemporană.

În definitiv, de ce este atît de important Breithaupt în pedagogia pianului? De ce, chiar dacă unele premise ale învățăturilor sale au fost contestate și repudiate de pedagogia modernă, rămîne unul din stîlpii, una din cheile de boltă ale pianisticii zilelor noastre? Pentru că a mărit numărul funcțiunilor aparatului pianistic, pe care l-a extins, pentru că pleacă de la regula unui aparat relaxat, a mîinii libere, a brațului „care zboară” — expresia este a lui Steinhausen, a ajutorului necontestat pe care îl dă pianistului greutatea lăsată în virful degetelor. Dar, eroarea lui Breithaupt a fost că a absolutizat regulile sale. Tehnica de degete, pe care se așează orice joc pianistic, a fost pe de o parte minimalizată, pe de alta îngreunată de masivitatea brațului, a cărui greutate nu trebuie să stăruie *mereu* în jocul degetelor. Ar fi eronat să se creadă că Breithaupt nu a subliniat importanța auzului, dar nu l-a ridicat la rangul de *creator* al sunetului, mulțumindu-se să îl rînduiască în rangul de *controlor* al emisiunii. În orice caz, Breithaupt rămîne o mare personalitate, unul din cei ce stau și astăzi la baza învățămintelor pianisticii moderne.

Breithaupt pune accentul pe fiziologie. Martienssen, marele pedagog german, pune accentul pe psihologie. Încă din primele sale lucrări, apărute la începutul celui de al patrulea deceniu al veacului nostru, Karl Adolf Martienssen a construit un întreg sistem ce așează arta interpretativă a pianului pe baze psihologice, încununînd cercetările sale cu lucrarea apărută în anul 1954: *Schöpferischer Klavierunterricht*. Psihologia muzicală era pe atunci de mult acceptată ca o realitate, începînd cu Helmholtz, care făcuse să apară încă din anul 1863, lucrarea *Lehre von der Tonempfindung Jungen* și continuînd cu pedagogii renumiți ca Iosif Hoffmann, Leschetitzky Safonov, Marie Jaëll și alții, care publică lucrări și pledează pentru includerea procedeele științei psihologiei în arta pianului. Martienssen folosește toate cuceririle înaintașilor săi și își fundează învățătura pe date cu precădere psihologice. Este pe de altă parte explicabil de ce școala psihologică, cum am îndrăznit să avansez această denumire a pianisticii moderne, a apărut după cea anatomo-fiziologică, deoarece și psihologia a dobîndit o altă pondere, cu mult mai mare decît fiziologia, mai ales în ultimele decenii, cînd importanța scoarței cerebrale — ce a început să fie studiată din ce în ce mai sistematic —, a fost pusă mai bine în evidență.

La acest fond, în raport cu coordonatele constituite de școala contemporană, s-au adăugat unele „interpolări”, pe care le vom trece în revistă.

În primul rînd, s-a contestat regula sacrosanctă a relaxării brațului. Într-o lucrare recentă (*Physiologischer Mechanismus der Klaviertechnik* de Otto Ortmann — 1962 — cu o interesantă prefață de Arnold Schultz) se afirmă următoarele: „Aproape că nu există profesor care să nu urmeze ritualul de a lăsa brațul elevului să cadă, după ce îl ridicase cît mai sus și apoi să citeze cuvintele magice, ca o formulă de descintec” (e vorba de unele reguli de relaxare a aparatului pianistic, postulate de Breithaupt). Ideea de „Entspannung”, de relaxare totală, este admisă ca o premisă neatacabilă a jocului pianistic de toți teoreti-

icienii pianului de la începutul secolului nostru : de Harriet Browner, în cele două volume ale sale (*Piano Masterly* — 1915), de Mischa Lewitzky, Leopold Godowsky, Ernest Hutcheson, Matthey. Dar, o seamă de teoreticieni moderni nu mai iau în serios ideile lui Tobias Matthey, marele pedagog englez din zilele noastre. Problema aceasta a fost studiată de prin anul 1920 de către Otto Ortmann, citat mai sus, cu o foarte strânsă rigurozitate științifică, pe bază de cercetări îndelungate de laborator. A ajuns la concluzia, că din punct de vedere fiziologic, este cu neputință, chiar într-un tempo moderat, să se cinte o gamă fără încordarea poignetului, a cotului și umărului. În concluziile sale, autorul se referă la necesitatea de a se acorda întreaga atenție acestei chestiuni și, în anumite privințe, a se face cale întoarsă la școlile vechi : „Înapoi la Clementi”.

O îndrumare asemănătoare am putea încheia și din teoriile lui Martienssen. Parafrazându-l pe Ortmann, am putea atribui lui Martienssen lozinka : „Înapoi la Czerny”. Martienssen acorda primatul tehnicii de degete, neglijată de teoriile lui Breithaupt. Pe tehnica de degete trebuie construit jocul pianistic.

Se pare că această recunoaștere a „adevărului parțial” a brațului relaxat făcea parte din așa-zisul „sistem Leschetitzky”, care, avea un caracter de universalitate. Figura impresionantă a acestui pedagog-despot a fost evocată de toți elevii săi, care au remarcat că întrebuința cu fiecare o altă metodă de predare și atitudini diferite. Nu primeau decât elevi foarte avansați, iar aceștia nu știau niciodată cum va reacționa dascălul lor, un amestec de amabilitate, furie, sarcasm, explozivitate și exaltare. Intra în viața particulară a elevului, dorea să știe totul. Iată și cuvintele lui : „Metoda mea constă în a ajunge ca un elev să cinte trei sunete cu expresie și cu un tușeu diferit”. Ignaz Friedmann și Schnabel au fost, deși atât de diferiți ca tipologie pianistică, elevii lui. Schnabel spunea că secretul lui Leschetitzky consta în virtutea de a pune în lumină vitalitatea latentă a elevului, pe care o activa, respectând individualitatea fiecăruia. Foarte „modern” punct de vedere. Dar, tot el spunea că orice fascicoul de mușchi care nu este angajat în jocul pianistic trebuie să fie „devitalizat”, adică total relaxat.

Deci, iată că încă de acum câteva decenii, paralel cu doctrina relaxării totale, se poate vorbi de o teorie a relaxării parțiale. Sistem înclinați a crede că aceste constatări rimează și cu ceea ce pedagogia germană numește „Minimum-Maximum prinzip”. Cu minimum de efort, de cheltuielă a energiei, să se ajungă la un maximum de rezultate posibile, recurgând numai la energia mușchilor, angajați în travaliul pianistic.

*În al doilea rând*, asistăm la o lărgire continuă a aparatului pianistic. Reluând ideea enunțată mai sus și anume că cei ce creează mijloacele tehnice de exprimare sînt compozitorii, care au din ce în ce mai multe „pretenții”, punînd interpreților tot mai multe condiții în vederea realizării operelor, vom observa că se scrie din ce în ce mai greu. Fiecare compozitor dorește să exprime nu ceea ce s-a mai spus, ci o idee nouă, care cere înveșmîntare nouă. Așa s-a petrecut cu Liszt, Chopin, Strawinsky, Prokofiev, așa continuă să se petreacă cu compozitorii ce scriu în zilele noastre. Pianistul își adaptează aparatul, căutînd să învingă dificultățile cu care nu fusese obișnuit. Liszt aduce sprijinul întregului braț, cu încheietura umărului, iar tehnicienii moderni atrag atenția că de multe ori avem nevoie de impulsul întregului trunchi. Un teoretician german,

Kurt Johnen, în lucrarea sa *Wege zur Energetik des Klavierspiels*, a cărei primă ediție datează din anul 1927 —, lucrare ce pleacă de la premisa primatului unui învățămînt, fundat pe psihologie —, se preocupă de respirație și circulația sanguină, pe care le integrează în tehnica pianului. Sînt angajate, desigur, și aceste funcțiuni de primă importanță, în arta pianistică și în orice activitate artistică instrumentală, deoarece o respirație defectuoasă conduce la erispări, la crampe. Dacă în jocul pianistic starea psihică este de primă importanță, iar inhibiția, legile scoarței cerebrale și orice activitate psihică nu mai sînt de nimeni contestate atunci cînd se studiază factorii ce determină o bună școlarizare, este evident că și funcțiunile amintite — respirație și circulație — vor figura de acum înainte în atenția pedagogilor și interpreților.

Lărgirea continuă a aparatului pianistic se face nu numai în suprafață, dar și în adîncime. Pianistul modern este de tip „expresionist”, avînd posibilități de a interpreta orice compozitor, orice stil. Nu se mai admit specializări. Orice pianist trebuie să poată interpreta orice compozitor. De aci, universalitatea repertoriului, ceea ce nu este de loc o sarcină ușoară.

Pianistul modern este supus unor adevărate probe de rezistență la absolența școlilor superioare, dar mai ales la concursuri, adevărate „turnire”, la care repertoriul ce trebuie prezentat la un anumit moment este de multe ori monstruos, un adevărat maraton muzical. Dacă vom privi, spre pildă, programul concursului Clara Haskil din toamna anului 1973, ne vom putea da seama că cele 6 sonate mari ca și cele 4 concerte ce trebuie știute la nivel concertant în același timp, în afară de piesele impuse, reprezintă un handicap pentru pianiștii lipsiți de antrenament. Concursul elimină pe cei ce nu suportă aceste „cros” muzical.

Am putea spune și că această formă de gigantism și de rezistență la efort sînt în ultimă analiză aplicarea adevărului pavlovian, care stabilește că și sistemul nervos poate fi antrenat, supus la probe din ce în ce mai grele, datorită calității sale primordiale : plasticitatea. Totodată, să nu uităm că așa cum Bèjart a creat conceptul artistului „total”, al ascultătorului „total”, cu suficiente resurse pentru înțelegerea unor exemplare de artiști cu resurse aproape nelimitate, tot astfel, lărgindu-și mereu aria de valențe și posibilități, pianistul modern este cu mult superior artistului „de ieri”. La un concurs Chopin, Artur Schnabel a spus despre câștigătorul Maurizio Pollini : „De pe acum, cîntă mai bine decît oricare dintre noi, membrii juriului”. Pianiștii mari de astăzi sînt superiori lui Liszt sau Paderewsky, iar cei de mîine vor fi peste nivelul celor din zilele noastre.

Această așa-numită lărgire a aparatului pianistic este în ultimă analiză asocierea la actul interpretativ a tuturor resurselor psiho-somatice. Nu ne putem opri la aspectul fiziologic, deoarece orice act din șirul celor ce constituie travaliul pianistului este în același timp și o activitate gîndită. Acesta este drumul pe care merge pedagogia modernă a pianului : asocierea scoarței cerebrale la o cît mai mare parte a muncii pianistului.

*În al treilea rînd*, se acordă atenție studierii aspectului neuronal al activității cerebrale în muzică. Există un „centru al muzicalității” ? Cum se face percepția muzicală ? Care este structura analizorului auditiv și importanța ce o prezintă pentru învățămîntul muzicii această structură ?

Împrejurarea că există un anumit sindrom denumit *anuzie*, manifestat prin imposibilitatea de percepere a muzicii, deși din toate punctele de vedere cel atins de o asemenea

suferință rămânea indemn, intact în ceea ce privește comportarea, a condus la presupunerea că ar exista un anumit „centru al muzicalității”, așa cum există în organizarea corticală un centru al vorbirii. Dar, deși s-au găsit anumite localizări ale gamei, de exemplu, totuși nu s-a putut descoperi un centru al muzicalității. Nu trebuie confundat analizorul auditiv, concentrat pe o anumită parte a scoarței cerebrale, cu centrul căutat al muzicalității. Senzația muzicală se percepe în partea dinapoi a circumvoluțiilor  $T_1$ , unde descoperim analizori de percepție și integrare (de gradul I și II), dar muzica pe care o receptăm nu este tributară doar acestei regiuni ci unei foarte întinse suprafețe a cortexului, unei acțiuni convergente a mai multor analizori, unei interacțiuni a acestora. Deci, nu cultivând *exclusiv* percepțiile sonore vom ajunge la rezultate superioare în arta sunetelor, ci acordând o educație complexă subiecților.

Această premisă a educației complexe este întărită și de răspunsul la cea de a doua întrebare: cum se face percepția muzicală? Ultimele cercetări au ajuns la constatarea, la primă vedere oarecum bizară, că la analizorul auditiv nu sosesc numai fibrele nervului auditiv, ci și o seamă de alte excitații, printre care și vizuale. Deci acolo unde am fi crezut că pe creier se proiectează, la analizorul auditiv, exclusiv fibre nervoase provenind de la ureche, în realitate sosesc și alte excitații, astfel încât putem formula următoarea definiție: percepția unui sunet sau ansamblu de sunete este o sumă a integrațiilor auditive, vizuale, proprioceptive, colorate afectiv de proiecțiile rinocefalului. Definiția ar necesita unele explicații mai amănunțite, dar în fond este suficient să reținem că proiecția auditivă asupra analizorului auditiv nu este pură, ci reprezintă o însumare a altor incitații, dintre care, desigur, prioritară este cea auditivă. Consecințele pentru muzică? Educația trebuie să folosească și celelalte „canale” care conduc la percepția muzicală, să nu se uite că aceasta nu e independentă. Sincretismul se explică perfect prin definiția ce am dat, care justifică puterea de *evocare* a muzicii, poezia sunetelor și, în genere, programatismul. Vedem azi, sub aspect științific, de ce Diderot definise ideea de frumos astfel: „Este frumos tot ceea ce poate trezi în noi perceperea analogiilor”. Analogiile sensibile, care explică și metafora muzicală, au un fundament științific, grefate fiind pe structura corticală.

Pe scoarța cerebrală, la analizorul auditiv, neuronii sînt dispuși în 7—8 straturi. Cele superficiale au o activitate continuă, cele profunde o activitate fazică. Mecanismul percepției muzicale este tributar acestei structuri și iată de ce. Este cunoscută regula potrivit căreia indicii memorării textuale sînt mai ridicați decît aceia ai memorării conținutului. Memorarea textuală se face pe seama straturilor superficiale, cu activitate continuă. Aceștia au un rol de receptare informațională. Aci găsim o mare bogăție de vase capilare, aci se captează informația, fără să fie prelucrată. Integrarea se face numai de către straturile profunde, care nu funcționează decît dacă sînt sollicitate în mod special, cu un efort de gîndire. Memorarea conținutului, care este mai trainică, procesele de gîndire, de integrare, se fac de către acestea, care lucrează din cînd în cînd. Am fi ispitiți să credem că la unii, aceste straturi nu sînt niciodată sollicitate.

Marea pedagogă franceză Marie Jaëll spunea: „Nu mă adresez decît acelor ce sînt capabili de un efort”. Aceia mobilizează straturile profunde cu activitate fazică, aceia pot să cucerească trepte superioare nu numai în învățămîn-

tul muzical, dar în orice activitate complexă și dificilă. Știm cît de plastic se comportă sistemul nervos, astfel încît o activitate susținută provoacă un aport sporit de substanțe metabolice în capilarele straturilor din adîncime a scoarței cerebrale. Orice studiu „la suprafață”, fără efort, conduce la rezultate neintegrate temeinic, deoarece percepția se oprește la straturile informaționale ale scoarței cerebrale.

*În al patrulea rînd*, ceea ce caracterizează manifestările ultimelor decenii este o artă anti-temperamentală. Au dispărut concertele în care își făceau apariția „interpreții-actori”. În oarecare măsură și Liszt făcea parte din această categorie, ca și mulți dintre „Salon Loewen” — leii de salon — care căutau mai întîi să epateze pe melomanii binevoitori. Și Paderewsky, cu repertoriul său atît de restrîns, dar cu fastul cu care își organiza deplasările cu vagon special, suită, acordor, medic, plete blonde, poză actricească, poate fi rînduit printre pianistii-actori. Ultimele decenii nu mai înregistrează asemenea fenomene, în schimb arta interpretativă cîștigă mereu în seriozitate, atît ca aparțințe cît și ca adîncime interpretativă. Dacă Liszt introduce în compoziție „gestul retoric”, își scîlda pianistica într-un spirit de bravură. Artă temperamentală este astăzi pe cale de dispariție. Clara Schumann a fost aceea care a pregătit cu concertele sale acest fîgaș. Aparițiile sale antispectaculare, ținuta sa de o rară modestie, cultul înclinat memoriei soțului său și interpretările ce tindeau în primul rînd să pună mijloacele instrumentale în slujba dezvăluirii poeziei din muzica marelui compozitor pe care îl diviniza, au statornicit o altă cale a manifestărilor pianistice pe estrada de concert: primatul muzicalității.

Mai aproape de zilele noastre, Busoni a fost acela care a eliberat pianistica de iraționalitatea romantică. Ne-au rămas doar mărturii scrise despre concertele lui Anton Rubinstein, spre pildă, rivalul lui Liszt în ce privește grandoarea interpretărilor. Se pare că nu își repeta niciodată „versiunea” interpretativă, în așa măsură erau de arbitrar manifestările sale romantice. Astăzi, mai ales sub imboldul lui Busoni, această iraționalitate a fost învinsă de dorința și necesitatea de respectare a textului.

Busoni a fost unul dintre artiștii devorați de dorința de perfecțiune în interpretări, ca și contemporanul său Godowsky. Dar pe cînd la acesta din urmă prima năzuința spre o pianistică perfectă, la Busoni se situează pe primul plan redarea caracteristicilor, *ideea*. Busoni era un gînditor cu o inteligență iscoditoare. Urmărea ceea ce am putea denumi astăzi *inteligența pianistică*. A căutat o viață întregă drumul spre o muzică ideală, spre găsirea coordonatelor interpretării perfecte. Nu e întimplător că această idee faustică rimează cu cea mai importantă operă a sa, *Dr. Faustus*. A fost primul dintre pianisti care nu s-a mulțumit să cînte muzica, dar a și gîndit asupra ei. În concentrarea sa asupra filozofiei muzicii se oglindește tendința spirituală germană, care se sprijinea pe Hegel, Fichte, Kant. Nimic nu se poate edifica mai exact asupra punctului său de vedere ca propriile sale cuvînte: „niemals sich von Temperament hinreissen lassen, den das verringert die Kraft”.

Possibilitățile sale de pianist erau imense. În 1922, la concertele de adio date la Berlin, a cîntat cu orchestra 12 concerte de Mozart. La centenarul Liszt, a dat 6 recitale Liszt, cu toate lucrările reprezentative ale marelui compozitor. I s-a reproșat însă că jocul său este „supraintelectual și uscat”. Să nu uităm însă că judecata aceasta de valoare trebuie privită ținînd seama că pe atunci publicul era

obișnuit cu pianiști temperamentali și patetici. Azi, desigur Busoni ar fi considerat că se rînduiește în linia marilor interpreți: Richter, Michelangeli, Lipatti, care nu cîntă nici uscat și cărora nu li se poate nici reproșa o logică a interpretărilor.

Îată și un interesant aforism al lui Busoni: „Bach este temelia pianisticii, Liszt e culmea; amîndoi îl fac pe Beethoven posibil”.

*În al cincilea rînd*, una din tendințele ce s-au transformat în legitate interpretativă este respectul textului. Poate că la acest stadiu să fi contribuit în foarte mare măsură și tehnica înregistrărilor. Dacă ceea ce se ascultă o singură dată în sălile de concert scapă în bună măsură posibilităților de control și confruntare, muzica înregistrată se poate confrunta cu textul, poate fi comparată cu alte înregistrări ale aceleiași piese ș.a.m.d. Am putea spune, parafrazînd celebrul dicton al lui Liszt „génie oblige”, că înregistrările „obligă” și ele. Nu numai atît, dar tehnica lor a fost de natură să ridice la un nivel înalt interpretările. Nu oricine poate să imprime discuri sau să se manifeste la posturile de radio și televiziune.

Noul nivel ce tinde spre perfecțiune conduce și la o „reconsiderare” a textului muzical, în sensul că se respectă cu mîgălă microstructurile, se acordă o mare atenție articulației și frazării, se caută o cît mai mare varietate timbrală. Ascultînd spre pildă *Alborada de Ravel* în interpretarea lui Dinu Lipatti, rămînem uluiți de posibilitățile de culoare ce ni le oferă pianul. Dar, ca să se ajungă la un asemenea nivel artistic, eîtă cheltuială de energie, ce străduințe spre perfecțiune în studiu! Tehnica pianului este considerată astăzi o funcție eminentă artistică — dar abia în zilele noastre acest adevăr a devenit ineluctabil. Nimeni, dacă ne referim nu numai la marii pianiști, ci la toți interpreții contemporani — nu mai face paradă de tehnică. Toți se vor muzicieni, mijloacele tehnicii rămîbind ca un mijloc de comunicare a unor anumite intenții.

Interpretările moderne pot fi rînduite și în cadrul atît de discutatei semioticii. Creatorii își codifică în semne muzicale mesajul lor, pe care interpreții au menirea să îl descifreze. Emoția estetică este rezultatul decodificării unor semne. Nu există gîndire fără cuvinte, ne spun filozofii. Nu există muzică fără semne, o știm cu toții. Omul zilelor noastre este *homo significans*. Arta caută semnificații, pe care le receptăm prin muzică, dar și pe alte căi, atît de diferite. Arta realistă este prin excelență *semnificantă*. Interpreții contemporani caută să redea conținutul emotiv al creatorilor. În cadrul semioticii, disciplină ce se află la început de drum, trebuie rînduite și interpretările pianisticii moderne.

*În al șaselea rînd*, nu poate fi trecut cu vederea un pedagog din zilele noastre, care face unele observații de cea mai mare importanță. Este vorba de Joseph Dichler, profesor la Academia de Muzică și Arte interpretative din Viena, autor al lucrării *Weg zum künstlerischen Klavierspiel*, apărută în anul 1963. După ce trece în revistă toate sistemele pe care le-a propus în ultimele 2 veacuri pedagogia pianului, atrage atenția asupra cîtorva fenomene. Limitele de expresie ale pianului, al cărui sunet nu poate fi influențat după emisiune, obligă la o mare concentrare asupra variațiunilor de intensitate, ce trebuie folosite cu precădere. Fie că se acceptă sau nu tezele lui Tetzl, care credea că a dovedit imposibilitatea de a emite la acest instrument diferite timbre la aceeași intensitate a sunetului, fie că acest punct de vedere e repudiat, totuși, pianistul trebuie să-și cultive capacitatea de diferențiere ca intensi-

tate a atacului, pînă la cele mai uicioși valori imaginabile. De aci, cultivarea micronuanțelor, spre care natura instrumentului îndrumă în mod obligator.

Dacă vom încerca audierea unui disc cu muzică de pian, lăsînd ca discursul muzical să se depene invers, de la sfîrșit către început, sunetele vor începe de la *pianissimo* și se vor sfîrși cu un inevitabil *sforzando*. Așa cum urechea noastră aude sunetele temperate ale pianului ca și cînd ar fi sunete naturale, deși în afară de octavă toate sînt nenaturale, tot astfel există o anumită „iluzie auditivă” care ne face să construim punți între sunetele pianului. Arta pianistului destoinic și cu calități de măiestrie este de a face să se petreacă ceva *între sunete*, să poată stăpîni în oarecare măsură ceea ce se petrece între sunetele emise. Aci stă secretul unei pianistici cantabile superioare.

Tot Dichler atrage atenția asupra a ceea ce s-ar putea denumi diferența între scrierea muzicală și „grifa pianistică”. Nu întotdeauna ceea ce se notează de către compozitor, executînd exact textul, corespunde rezultatului sonor. De multe ori o optime din bas, spre pildă, susținută de un pedăl, notat dedesubt, conduce în realitate la o valoare de doime sau de notă întregă. Grifa unui acord, o anumită sonoritate dorită de compozitor, nu poate fi notată cu prea multe detalii, dar există unele criterii care ne conduc la necesitatea diferențierii în atacul notelor componente. Nu toate trebuie lovite cu aceeași intensitate.

Compozitorii moderni se îndreaptă, prin notațiile pe care le-am putea denumi exhaustive, spre o scriere muzicală propriu-zisă, deoarece respectînd întocmai toate amănunțele, cum ar fi scrierea pe trei portative, orice notație cu care e încărcat textul, se poate ajunge mai direct la intențiile creatorului. Între scrierea tehnică, adică oglîndirea grifei pianistice și scrierea muzicală, ce reprezintă oglîndirea fidelă a gîndirii muzicale, este o mare deosebire. La fiecare compozitor clasic sau romantic vom întîlni o tendință spre una sau cealaltă dintre notații, sau chiar o îndeminatecă îngemănare a acestora, în timp ce muzicienii din zilele noastre se îndreaptă spre o notație foarte analitică, pur muzicală.

*În al șaptelea rînd*, încercăm a stabili coordonatele unor anumite „școli” contemporane. Să ne gîndim mai întii la revoluția pe care a făcut-o în arta pianistică fenomenul Prokofiev. Acest „pianist de oțel” cum fusese supranumit, a stîrnit oarecare nedumerire, mai ales în țara sa, care a acceptat anevoie și după consacrarea din străinătate jocul său instrumental. „Sunetul său e cam uscat dar cîntă cu o siguranță și libertate uluitoare”, se spunea de către presa din Moscova. Iar mai departe: „Sunetul pe care îl realizează miinile sale nici nu cîntă și nici nu strălucește ci, mai degrabă se poate spune că pianul reacționează cu precizia și soliditatea unui instrument de percuție... aproape cu sonoritatea unui cembalo demodat. Dar tocmai soliditatea jocului său și ritmul penetrant au constituit elementele care i-au adus atît de însuflețitele aplauze”.

Multă vreme jocul său pianistic a fost luat în deridere. Nimeni nu vroia să-i cînte compozițiile și nici să-l urmeze în arta sa insolită. Totuși, cu timpul, aceeași presă de specialitate îl considera „omul nou al secolului”, care a avut o influență covîrșitoare asupra pianisticii veacului nostru. Bartok și Stravinsky se aliniază în bună măsură la punctul de vedere al marelui compozitor și pianist, creînd domeniul unui fel de a cînta funcțional, eliberat absolut de orice accesoriu, puternic și chibzuit, fără fraze retorice, respectînd cu sfințenie barele de măsură, neglijînd

agogică, pe care generațiile dinainte se rezemaseră fără me-najamente. Sub aspect compozițional, Prokofiev nu îl sim-patiza pe Strawinski, cu al său neoclasicism, dar pianis-tica lor se situează pe aceeași linie. El nu era un neoclasic iar creația sa reprezenta un naționalism rus contemporan, deși în oarecare măsură. La începuturile sale și despre Strawinski se poate spune același lucru, după cum nu se pot ignora unele manifestări neoclasiche ale lui Prokofiev.

La stilul Prokofiev-Bartok Strawinski se adaugă acela al compozitorilor seriali ca și o anumită pianistică a zilelor noastre, așa cum e reprezentată în America de compozi-tori ca Aaron Copland și Elliott Carter. Dacă vom aminti că Henry Cowell a cîntat cu pumnul, cotul și antebrațul, că a ciupit corzile cu un băț, iar asemenea „performanțe“ se petreceau în Statele Unite prin anul 1910, ceea ce se întîmplă în zilele noastre în materie de chinuire a instru-mentului nu ne va mai surprinde. Astăzi dăinuie încă un ultraavangardism, pe care pianistii cu o serioasă pregătire muzicală ca David Tudor îl promovează dintr-o dorință de vedetism pe care doar timpul o va așeza la locul ce îi revine. Căge pleacă de la ideea valorificării timpului, care nu era străină lui Debussy. Există spre pildă o lucrare de Cage intitulată 4'33", care se „interpretează“ astfel : pianistul se așează la pian pe podium, scoate din buzunar un ceas impresionant, îl așează pe marginea pianului, în fața căruia rămîne neclintit timp de 4'33", se înclină în fața publicului nedumerit și părăsește scena. Un autor de mare prestigiu ca Harold C. Schonberg (*Die grossen Pia-nisten*. München 1965) avansează părerea că „în vocabu-larul unei asemenea muzici au pătruns foarte multe ele-mente din Stravinski, Bartok, Prokofiev“. Cu alte cuvinte, aceștia ar fi deschizătorii de drumuri în pianistica „percuto-antă“ a zilelor noastre, care pune la index cantabilitatea pianului. Poate că sentința e prea severă, dar conține o oarecare doză de adevăr.

Cîteva cuvinte despre trei mari pianști ai zilelor noas-tre, cu profiluri diferite : Horowitz, Artur Rubinstein, Schnabel. Fiecare din acești trei giganti reprezintă un exemplu viu al artei pianistice. Horowitz s-a retras din viața concertistică în anul 1953. La vîrsta de 21 de ani dădea la Leningrad 25 de recitale cu programe diferite. Posibilitatea sa de cuprindere a literaturii pianistice era monstruoasă. Nu considera textul muzical sacrosanct, adău-gînd de la el unele înflorituri la rapsodiile de Liszt și punînd mare preț pe detalii. Cînta muzică romantică „din degete“, cu mai puțin sprijin pe tehnica de brațe. Nu folo-sea prea mult pedala. Îi lipsea liniștea interioară. Era un introvertit, spre deosebire de Artur Rubinstein, al cărui caracter extravertit este precumpănitor.

Rubinstein a mărturisit că tînr nu era destul de sir-guincios. Abia după vîrsta de 30 de ani a renunțat la bucuriile ce i le oferea viața, ca să se consacre exclusiv pianului. Din a sa creație interpretativă — a înregistrat aproape întreaga literatură a pianului — răzbate o bucurie de a trăi. Întrebat pe cine îl consideră cel mai mare pia-nist al zilelor noastre, George Enescu, după cîteva clipe de chibzuință, a răspuns : „Cred că Artur Rubinstein“.

Primul pianist care a înregistrat integral sonatele de Beethoven este Artur Schnabel. A lucrat foarte intens la aceste înregistrări (1931—35), completîndu-le cu o ediție foarte migăloasă a capodoperelor beethoveniene, cu adno-tări ce se doreau exhaustive. Ediția, deși de o incontestabilă valoare științifică, e discutată și discutabilă.

Deși au trecut mai bine de 20 de ani de la stingerea din viață a lui Schnabel, (1951), arzătoarea sa inteligentă, o

integritate înflăcărată a interpretărilor, sobrietatea și do-rința de respectare cît mai fidelă a intențiilor creatorilor, fără nici o licență din partea interpretului, fac din figura marelui interpret german o strălucită personalitate a vea-cului nostru. Poate fi considerat pe drept cuvînt ca întemeietorul școlii pianistice germane. Backhaus, Szerkin și Kempff sînt considerați de literatura de specialitate „succe-sorii lui Schnabel“.

Se pot oare trasa anumite coordonate ale unei școli germane ? Poate că da : școala germană înseamnă conștiin-ciozitate muzicală, seriozitate, mai degrabă severitate decît farmec, mai mult soliditate decît sensibilitate, mai multă chibzuință decît instinct sau strălucire.

Marguerite Long, în lucrarea sa *Le Piano* (1959) crede că ceea ce caracterizează școala franceză este claritatea în alocuțiune. Este adevărat în același timp că valoarea ce caracterizează pe cei mai mulți pianști francezi din zilele noastre este un joc ușor și elegant, o înclinație spre micro-dozaje de intensitate și tempi repezi. Tot Marguerite Long se referă la „transparență, exactitate, suplețe, păstrarea sensului proporțiilor“, precizînd, sub aspect tehnic, că pia-nistii francezi nu se scufundă niciodată în taste, după in-dicațiile școlii germane. Ei cîntă mai degrabă din poignet decît din braț sau umăr.

Despre o școală engleză sau spaniolă nu se poate vorbi. Doar despre pianști englezi, Myra Hess, Clifford Curzon, Gutner Solomon. Sau, spre pildă despre Alicia de Larroche, cea mai impresionantă pianistă spaniolă, care cîntă *Iberia* de Albeniz cu ușurința cu care sînt abordate studiile de Czerny.

Italienii l-au dat pe Benedetti Michelangeli, pe care Richter îl declară a fi cel mai mare pianist al zilelor noas-tre. Trăim timpurile supercampionilor și supravirtuoizilor. E considerat ca un adevărat „maestru al tușului“.

Ultimul refugiu al romantismului pe clape, a moștenirii geniului lui Rachmaninov, îl găsim la pianștii sovietici : Richter, Gilels, Bașkirov, Flier, Malinin, Ghinsburg, pia-nista Bela Davidovici, cu un sunet amplu, bărbătesc. Este într-adevăr o adevărată „școală“, cu caractere comune, cu multe trăsături caracteristice la marii pianști ce ilustrează arta interpretativă a zilelor noastre. Tehnica lor a depășit virtuozitatea, așa cum spunea Busoni, care considera ade-vărata măiestrie doar la nivelul unei virtuozități care în-cetează să fie ostensibilă. Redarea intențiilor compozitorilor cu mijloace simple dar cu convingere, o retrăire a operelor abordate și un repertoriu nespecializat, iată o seamă din caracterele ce fac din școala sovietică un ade-vărat model de probitate artistică.

Cea mai nouă școală pianistică este desigur cea ame-ricană, care abia după anul 1946 începe să dea artiști de talie internațională. Sînt, peste ocean, două concursuri la care se selecționează artiștii : *Naumburg* și *Leventritt*. Wil-liam Kapell cîștigînd concursul Naumburg, cîștigă simpa-tia publicului american. Sînt și alți cîștigători : van Cliburn obține premiul Leventritt în anul 1954 și Ceaiikovski în 1958, devine o figură a pianisticii americane, ca și alți tî-neri artiști : Leo Fleischer, Seymour Lipkin, Ivan Davis, Julius Katchen, Rosalind Tureck, Byron Iauis etc.

Școala americană e obiectivă și eclectică. Se teme de orice depășire a intențiilor compozitorilor și fetișizează tex-tul. În plus, pune un accent poate prea mare pe impor-tanța tehnicii instrumentale, pe care o așează pe primul plan, ignorînd că funcția acesteia este eminentamente estetică.

Nu putem încă vorbi de coordonatele unei școli române, deoarece și în pianistica noastră domnește un oarecare eclectism. Cei doi mari pianiști pe care îi reține literatura de specialitate străină. Lipatti și Clara Haskil, au desigur un profil special. Lipatti cu năzuința spre perfecțiune și simplitatea înțeleasă în cel mai frumos sens al noțiunii, Clara Haskil cu restringerea voită a repertoriului la clasic și unii romantici, cu microdozajele sale inegalabile, cu puritatea sentimentului și cu o savantă economie de mijloace interpretative. Marii noștri dascăli, mă refer la Constanța Erbicănu și Florica Musicescu, erau ambasadorii școlii germane, iar pianiști ca Valentin Gheorghiu, George Halmos, Corneliu Gheorghiu, Alexandru Demetriad, duc mai departe aceleași cuceriri ale pianisticii contemporane, în care școala germană are o pondere deosebită.

In cel de al optulea rând, ca ultimă interpolare, se situează o chestiune de ordin pedagogic. Teoria modernă a limbajului risipește o prejudecată potrivit căreia cunoștințele fiind infinite, achiziția lor trebuie să fie de asemenea obținută printr-un efort gigantic. Dar aceste cunoștințe ca

și achiziția lor sint generate de un număr mic de reguli, de o gramatică formativă. Indiferent în ce parte a globului s-ar naște un copil, el are anumite predispoziții spre învățarea oricărei limbi, deoarece se naște cu anumite *structuri formative*, care îi îngăduie să înțeleagă anumite fraze pe care nu le auzise niciodată. Creierul este un ordinator, capabil să se automodifice. Există la copii o mică mașină generativă pe care orice pedagog o poate folosi, dacă știe cum să fie copilul făcut să învețe. Marea artă a pedagogilor moderni este să știe „să învețe cum se învață”. Rezultatele nu vor întârzia să se arate. Există și o „gramatică generativă” a muzicii, pe care pedagogul iscusit poate să o valorifice. De altfel, așa cum recunosc pedagogii contemporani de mare prestigiu (Paul Michel, *Psychologische Grundlagen der Musikerziehung*, Leipzig 1968), însăși coborârea limitei de vîrstă a receptivității muzicale în general, dovedită statistic, pledează pentru realitatea structurilor formative ce trebuie puse în valoare în cadrul învățămîntului muzical.

## ASPECTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN ȚĂRILE SOCIALISTE

### Polifonia în corurile pentru copii de Kodály Zoltán

Alături de Bela Bartók, Kodály Zoltan alcătuiește „Dipticul de aur” al creației muzicale maghiare. Dacă Bela Bartók a evoluat de la un melos *diatonic* spre altul mai *cromatic*, strîns și indestructibil legat de toate celelalte elemente ale limbajului său muzical, melos ce redă cu precădere un conținut tragic, Kodály Zoltan a apelat în toată creația sa artistică la o tematică *profund diatonică*, încadrată într-un expresiv *modalism*, tematică ce tâlmăcește cu fidelitate o muzică *optimistă*, zăgrăvită în culori *vii și liniștitoare*. Îi leagă însă ceva: *și unul și altul au fost perfect conștienți de posibilitățile nelimitate pe care le oferă tehnica polifoniei, în ceea ce privește valorificarea cîntului popular*.

Corurile pentru cei mici, de Kodály Zoltan, s-au afirmat nu numai pe plan național, ci și în context universal.

Melosul lor, deosebit de inspirat, relevă un atrăgător caracter *modal*. Autorul a aprofundat vechile game populare ale patriei sale, și, în egală măsură, pe cele medievale; el a izbutit să le valorifice creator în aceste admirabile lucrări.

Melosul ne apare, de cele mai multe ori, expus în „apele limpezi” ale *diatonismului*. Astfel se explică mai bine climatul senin în care se desfășoară, departe de orice ar constitui „tensiune sonoră” sau colorit mai întunecat.

Viziunea componistică este aceea a unui rafinat *polifonist*. Se remarcă, în această privință, o îmbinare de linii melodice, ca un fel de „unde” sau „arcade sonore”, cu o expresivă personalitate; ele se dezvoltă „linear”, după legi ce se deosebesc total de principiile „melodiei acompaniate”. Credem că nu greșim cînd afirmăm că Kodály Zoltan a obținut o originală fuziune, între lumea mirifică a polifoniei palestriniene, și specificul cîntecului popular maghiar. Cu alte cuvinte, a luat drept „teză” — muzica populară — „antiteză” — polifonia palestriniană și a ajuns la ceea ce numim mult râvnita „*sinteză*”.

Marele creator maghiar are meritul de a fi creat o transgresie geografică, pe planul muzical, în sensul că, în

arta sa nobilă s-au unit într-un tot unitar, spiritul de ordine și disciplină, ale Occidentului, cu graudoarea austeră și hieratică, a Orientului.

Kodály Zoltan nu a apelat la acea „încercătură barocă”, la „explozia de linii neregulate ce rod conținuturile în scopul uimirii”... s-a simțit în largul său, în tehnica „contrapunctului imitativ” — uneori mai liber conceput, alte ori, mai sever conceput, de tipul *canonului*. A utilizat adesea principiul „notă contra notă”, fără a fi schematic. Fermecătoare în această privință este utilizarea „ritmicei complimentare”. Aș cita cîntecul „*A juhász*”... (Bine-îmerge păstorului”).

Imitația severă — din unele piese — ne duce cu gândurile la procedeul de „*fugato*” sau la forma de „*fugă*”, iar sub acest raport cităm cîntecul „*Ciroka*” („Mititica”).

Nu mai puțin interesant ni se prezintă artificul prin care cele 2 voci ale corului de copii generează un „contrapunct dublu”, ca să fiu mai explicit, amintesc corul „*Eva, szivem Eva*” (Eva, inimioara mea, Eva”).

În acest caz, la vocea superioară evoluează o idee mai simplă sub aspectul ritmic. La cea inferioară, o altă idee, mai bogată ritmic. În secțiunea a doua, rolul lor se inversează, cu o maximă eficiență.

Un principiu oarecum similar se relevă și în corul „*Heja*” („Uliule” !)

Mai apropiat de tehnica „variației continue” ni se înfățișează piesa „*Jo gazdassony*” („Buna gospodină”) unde „liniaritatea sonoră” se conturează cu multă eleganță. Mai evidențiem și măiestrita „încrucșare de voci”, pe care Kodály o utilizează admirabil, cu o sugestivă policromie timbrală.

Pentru a intensifica expresivitatea paletii timbrale, compozitorul suprapune uneori peste masa corală, sonorități de „flaut piccolo”, cum ar fi în dinamicul cîntec „*Karácsonyi pásztortánc*” („Dansul de Crăciun al păstorilor”).

O interesantă polifonie primitivă ce ne amintește de sfîrșitul Evului Mediu — de acel spirit al „eterofoniei”